Intervista a Luigi Ballerini

Lorenzo Azzaro
azzarolorenzo@gmail.com

CC BY NC

Abstract

Il testo propone due blocchi tematici. Il primo descrive le posizioni dell'autore riguardo le correnti poetiche del secondo novecento, in modo tale da evidenziare eventuali relazioni (di tipo stilistico, compositivo, contenutistico, tematico) con altri autori.

La seconda parte dell'intervista si propone in primo luogo di circoscrivere la poetica dell'autore in generale e in secondo luogo di descriverne la sua applicazione particolare nella raccolta *Cefalonia* recentemente pubblicata in Spagna (Vaso Roto, 2013).

Parole chiave: Io lirico; ascolto; storia; ritorno; verità.

Abstract. *Interview with Luigi Ballerini*

The text presents two thematic blocks. The first describes the author's positions concerning the poetical currents of the second half of the twentieth century, in order to highlight any relationships (of type style, composition, subject, content) with other authors.

The second part of the interview aims first to circumscribe the author's poetry in general and second to describe its particular application in *Cefalonia,* recently published in Spain (Vaso Roto, 2013).

Keywords: lyrical ego; listening; history; return; truth.

VISIT…

La poesia come sensazione della presenza del vero: intervista a Luigi Ballerini

Abbiamo incontrato Luigi Ballerini poeta, ma anche saggista, traduttore e docente di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Università della California a Los Angeles. Vincitore del premio Feronia per la poesia, ha pubblicato diverse raccolte tra cui: *Che figurato muore* (Scheiwiller, 1988), *Il terzo gode* (Marsilio, 1994), *Cefalonia* (Mondadori, 2005), *Se il tempo è matto* (Mondadori, 2010).

Sulla scorta del successo ottenuto, *Cefalonia* è stato recentemente ripubblicato in Italia (Marsilio, 2013) e in Spagna in edizione bilingue con traduzione di Lino González Veiguela (Vaso Roto, 2013).

Luigi Ballerini: poeta, scrittore, critico, docente universitario. Quali sono i suoi attuali impegni?

Sto lavorando su due fronti: da una parte sto producendo una serie di antologie di poesia americana, con le quali andiamo facendo la mappa di cosa è successo negli Stati Uniti dopo la *Beat Generation*; dall'altra parte sto realizzando un'antologia sulla poesia italiana, con Giuseppe Cavatorta, che va da Pasolini ai giorni nostri.

La cura di un'antologia presuppone sempre un'operazione di selezione, l'individuazione di un canone. Quali autori inserirà e con quale criterio?

Io penso che si debba documentare quella poesia che in qualche modo contribuisce al discorso della poesia, non soltanto quella poesia che viene utilizzata per compiacere chi la fa.

Secondo Pasolini, la poesia contemporanea italiana nasce nel 1956 perché nel dopoguerra si continuano a produrre forme vicine all'ermetismo che sono tipiche del periodo prebellico. I primi scuotitori sono i redattori di *Officina*, ossia Pasolini, Roversi, Leonetti, in parte Fortini, che cominciano a sentire l'esigenza di una poesia che non sia il vecchio realismo alla Pavese, non sia l'ermetismo, e che sia politicamente impegnata ed esteticamente nuova. Pressapoco nello stesso periodo, si costituisce il gruppo de *I novissimi,* con il quale i rappresentanti di *Officina* intrattengono rapporti spesso polemici. Noi cominciamo con il documentare proprio questa polemica.

Oltre a questi due gruppi principali, abbiamo individuato tutta una serie di autori che comunque hanno espresso una volontà di ricerca come Amelia Rosselli, Angelo Guglielmi, Emilio Villa, Edoardo Cacciatore. Dopodiché, descriviamo lo sfilacciarsi della poesia di ricerca durante gli anni settanta, con autori come Adriano Spatola, Giulia Niccolai, Corrado Costa e altri autori meno sperimentali.

Il secondo volume documenterà la differenziazione che esiste tra Io e soggetto. Intendiamo per Io colui il quale, una volta autorizzatosi a scrivere, non

può presumere di sapere cosa succederà nella scrittura perché la scrittura, in realtà, la scrive un signore ignoto che si chiama soggetto della scrittura. Tanto è vero che il poeta stesso, quando ha finito di scrivere, va a rileggersi. Abbiamo cioè tentato di escludere la presunzione lirica di poter utilizzare la poesia per fini consolatori.

Si cercherà di dar conto, in ultima analisi, della così detta crisi. Nel 1975, sembra che tutti si vergognino a fare poesia. Io contesto la nozione di crisi perché, alla luce dei fatti, un autore come Pasolini scrive un'opera come *Trasumanar e organizzar.*

Montale, nello stesso periodo, con Satura *avverte e registra una sensazione di crisi...*

Mentre Montale scrive *Satura* e riflette sulla fine della poesia, io penso che non sia finito un bel niente, che la ricerca continui anche se inquinata dall'idea che tutti possano confessarsi in poesia attraverso un ritorno di quell'Io lirico che proprio Giuliani aveva tentato di demolire nell'introduzione a *I novissimi*.

Lei ritiene che, in tal modo, si possa interrompere il corto circuito tra fruizione e produzione di poesia che nasce dall'identificazione tra poeta e lettore individuata da Cordelli e Berardinelli proprio nel 1975?[1]

Cordelli e Berardinelli avevano un atteggiamento rinunciatario perché credevano in un'eclisse della poesia contemporanea. In realtà, sono successe e stanno succedendo, in Italia così come negli Stati Uniti, cose molto interessanti. Io prenderei spunto più dall'idea di Ferroni di una letteratura postuma, di un presente in cui si mischiano passato, futuro e generi differenti.

Allude per caso al postmoderno?

Credo che l'unica accezione giusta di postmoderno sia proprio questa indicata da Ferroni. Però sia chiaro che, come poeta, non aderisco al postmoderno: provengo dal moderno, proprio da una parte del gruppo de *I novissimi*, di cui però non ho fatto parte.

A quali delle singole aspirazioni presenti ne I novissimi *si avvicina il suo modo di fare poesia?*

Le persone che più ho amato, anche umanamente, della generazione che mi precede, sono Alfredo Giuliani ed Elio Pagliarani. Il dialogo con Giuliani è stato per me assolutamente utile, mentre con Pagliarani c'è stato un sodalizio di anni. Per lui ho fatto parecchie traduzioni e diversi lavori. Sono due mentori che accolgo con grande stima e serenità.

1. Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Cosenza: Lerici, 1975.

Mi sento vicino a Pagliarani perché non ha mai abbandonato l'idea di una funzione sociale della poesia e a Giuliani per questo suo intestardirsi nello spremere senso e significati inediti dalle parole. Sempre Giuliani, inoltre, indica la necessità di una fusione tra linguaggio e contenuto. Questo è un dato acquisito che non si può più ignorare. Il contenuto di una poesia è ciò che emerge dall'ascolto delle parole con cui è fatta. Cioè la distinzione tra forma e contenuto non esiste più. Una volta che l'Io si è autorizzato a scrivere, le parole lo conducono altrove e il poeta deve farsi condurre altrove perché è lì che viene fuori il contenuto di ciò che sta facendo.

In questo senso, si può dire che *I novissimi*, nonostante qualcuno ancora lo metta in dubbio, qualcosa ci hanno consegnato.

Una parte sempre più rilevante della poesia contemporanea, proprio in virtù di questo processo di fusione tra linguaggio e contenuto, promuove il recupero della dimensione orale in poesia, attraverso la performance. Mi riferisco a poeti come Gabriele Frasca, Tommaso Ottonieri, Lello Voce, al fenomeno dei poetry slam. Qual è la sua posizione in merito?

Faccio la distinzione tra aspetto performativo e aspetto di lettura. Non le nascondo che, essendo stato quasi un allievo di Pagliarani, apprezzo molto la lettura ad alta voce della poesia, però non mi aspetto da un tale tipo di fruizione il risultato che mi aspetterei da una lettura ravvicinata del testo.

Lei rimane dunque fedele al medium della scrittura, ad un ascolto interiore...

La mia è una scrittura che può essere teatralizzata. Personalmente preferisco la poesia di Brecth, di Pagliarani, di Pound. In tal senso, il luogo ideale di questo genere di poesia è la lettura teatrale, cioè la lettura poetica come sua ulteriore possibilità di significare. I poeti da cui mi sento lontano sono i poeti confessionali. Mi sento vicino a un autore come Corrado Costa, che è lontano da me come scrittura, ma che ha il coraggio di cercare di significare al di là di ciò che è fagocitabile dal discorso comune. L'idea essenziale è quella di produrre significato, non quella di ribadire il significato in senso consolatorio. Ad esempio, in *Cefalonia* c'è un'assonanza in *-ura,* un suono che contiene il germe di *-ur*, origine, che libera significati diversi da quelli che mi si erano proposti come tali. Sono queste seduzioni, molto vicine alla musica, che senza dubbio esaltano la possibilità di una lettura di tipo performativo dei miei testi.

Prof. Ballerini, uno dei suoi lavori più conosciuti è proprio Cefalonia. *Qual è stata l'occasione che l'ha spinta a comporre questo poemetto?*

Ero impegnato nella stesura di *Se il tempo è matto*, quando il Presidente Ciampi e il Cancelliere Schoereder si incontrarono a Cefalonia nel 2001, in occasione della commemorazione dei caduti della divisione Acqui. Le parole che il nostro Capo di Stato disse mi mandarono su tutte le furie.

Non mi sembrava possibile, infatti, che l'unica cosa che il Presidente Ciampi fosse stato in grado di dire fu: «I tedeschi ci devono delle scuse». Schoereder, inoltre, non era nemmeno nato e quindi, in realtà, non ci doveva nessuna scusa perché non credo che le colpe dei padri debbano ricadere sui figli. Il linguaggio del Presidente Ciampi faceva parte di quel modello di discorso mediatico, televisivo, che non incide niente. Si era rinnovato l'errore della mancanza di assunzione di responsabilità della politica italiana rispetto a quell'evento. Se c'è una colpa accertata, rispetto ai tragici eventi di Cefalonia, è infatti quella del Governo Badoglio.

Mi venne così l'idea di presentare una tragedia contingente, la battaglia di Cefalonia, come una partita di calcio. A partire da questa premessa, l'argomento è affrontato sotto due punti di vista: quello di un industriale tedesco, nato con la camicia e carnefice indiretto, e quello di un soldato italiano caduto a Cefalonia, vittima diretta degli avvenimenti. In seguito, questa prima intenzione è andata a sfociare nei temi più universali del non ritorno e dell'abbandono.

In che senso abbandono?

In questa partita Italia-Germania, in cui l'Italia vince 4 a 1, non si contano i goal, ma gli abbandoni. I tedeschi sono stati abbandonati dagli italiani e segnano per primi. Gli italiani pareggiano con l'abbandono da parte del governo Badoglio, che ordina il rientro delle navi da Cefalonia a Bari e lascia sull'isola alla mercé dei tedeschi la divisione Acqui. Ancora, gli italiani passano in vantaggio quando realizzano che perderanno e combattono ugualmente, perché abbandonati dal proprio istinto di sopravvivenza; raggiungono poi il 3 a 1 perché abbandonati dalla storia, quando l'On. Taviani, nel 1956, tenta di insabbiare la vicenda; dilagano nel 2001, quando il Presidente Ciampi, rinunciando a trasformare la rievocazione dei fatti in un'occasione di conoscenza, li abbandona nuovamente.

Come può un confronto calcistico essere assimilato ad un evento tragico come quello della battaglia di Cefalonia?

L'assimilazione tra scontro militare e confronto sportivo nasce come espediente sarcastico e ha una duplice funzione: la prima consiste nell'uso della radiocronaca come modello narrativo oramai universale, riconosciuto in tutto il mondo; l'altra è che il sano aspetto agonistico di una partita di calcio viene, nel caso della battaglia di Cefalonia, trasformato in agonismo feroce.

Il dato materiale è che Hitler, imbufalito dal tradimento italiano, ha dato l'ordine di una punizione esemplare, mentre il dato storico che emerge dalla poesia è che c'è stata un'inversione di ruoli: chi incarnava la commedia si è fatto tragedia e chi incarnava la tragedia è impazzito. Dunque è qui che si rivela la sarcastica fusione tra linguaggio e contenuto, cioè l'utilizzo di un registro umile, come quello della radiocronaca, per descrivere un fatto di estrema tragicità.

In generale è presente anche questa demolizione del luogo comune che vuole gli italiani codardi di fronte al pericolo, un po' come fa Mario Monicelli ne La Grande Guerra.

Direi di sì, viene anche citato proprio Alberto Sordi con il celebre: «Che si ammazza la gente così?». Bisogna però dire che c'è un precedente: un romanzo su Cefalonia di Marcello Venturi in cui è presente un dialogo tra un capitano italiano e un tenente tedesco a proposito della divisa. L'italiano non vede l'ora di togliersela dopo averne indossate cento, mentre il tedesco è orgoglioso della divisa che indossa. Per cui, colui che per primo ha capito questo scambio di sentimenti è stato proprio Marcello Venturi perché si rende conto che l'atteggiamento degli italiani, che combattono ugualmente pur sapendo di perdere, ha spiazzato i tedeschi, rendendoli ancora più feroci. L'idea stereotipa che il tedesco ha dell'italiano è proprio quella dell'Alberto Sordi de *La Grande Guerra*, ossia un individuo che fa di tutto pur di evitare di combattere. All'eroe tragico tedesco che combatte sino alla morte si oppone, quindi, un modello eroico diverso, che proviene dalla commedia. Così, durante la battaglia di Cefalonia, l'eroe da commedia incarnato dagli italiani diventa più tragico dell'eroe tragico incarnato dai tedeschi, i quali, per questo motivo, si scatenano con una ferocia fuori misura.

In che modo si interconnettono dato materiale e dato storico nella sua poesia?

Prima di tutto si tratta di fare una differenza tra quella che è la verità materiale, vale a dire il fatto inevitabile che lì sia successo uno sconquasso, e quella che si potrebbe chiamare la verità storica, quella che non emerge immediatamente dai fatti, ma dall'anima dei fatti, che indica il perché queste cose siano successe e come mai non si possano spiegare con le ragioni che ci sono state date per spiegarle. Bisogna fare in modo di ascoltare le parole con cui si parla del dato materiale, poiché non tutte le parole sono le stesse nel raccontare lo stesso episodio. La poesia interviene qui, da una parte usa le parole per raccontare dei fatti, i fatti materiali, ma obbliga chi le adopera all'ascolto delle parole stesse di modo che le parole diventino agenti per conto loro, comincino a suggerire delle cose: questo è il punto essenziale.

La trattazione in poesia del dato di fatto genera dunque messaggi che non erano stati previsti e che ci riconducono al dato storico.

Allude a quella parte sepolta della storia che non riesce ad emergere?

Esatto. Questo è il compito della poesia civile, questa è la mia dichiarazione sotterranea di poetica. L'anima recondita della storia viene a galla se trattata con la poesia. Può apparire paradossale, perché non si pensa mai alla poesia come alleata della storia. Questa è un'affermazione che non tutti accettano, specialmente gli storici, cioè coloro che vogliono i fatti.

Questo processo di distorsione del dato reale è un fenomeno contingente o un fenomeno universale? Si può dar conto della storia solo in poesia?

Io direi che si debba dar conto più della storiografia che della storia. Secondo me, l'unico modo di raccontare è in poesia perché con la poesia siamo obbligati ad ascoltare le parole che usiamo. In questo modo, le parole non sono a servizio di un'idea o di un'ideologia preconcetta o di un sistema produttivo preconcetto, ma si propongono come parole che vogliono dire delle cose nel mentre noi le usiamo per dire delle cose che pensiamo di sapere, cioè i dati della storia. Ciò che alla fine emerge, da tutto questo poemetto, è il tema del ritorno, che viene alluso nel coro finale.

Il tema del ritorno è quindi fondamentale.

Il problema è che in realtà non torna mai nessuno perché anche se si torna non si è più la stessa persona, quindi sostanzialmente non si può tornare. Il ritorno dell'uguale non è possibile, quando ritorna sarà comunque differente. Io ho capito che Cefalonia era terminato, quando ho scritto «ma è chiaro che non c'è rimedio a ciò che si acquista fuggendo», proprio perché era la sintesi di questo lungo discorso.

Il ritorno del rimosso...

Esattamente. C'è tutto un movimento composto da scrittori come Emilio Zucchi, Alba Donati, Vincenzo Frugillo, che prende spunto da episodi realmente accaduti, cioè documentati, e li trasforma in poesia, il che comporta l'ascolto delle parole con cui si dicono le cose che si dicono. Le faccio un esempio semplice: se dico la parola albero, il termine allude senza dubbio all'elemento botanico, ma non si può fare a meno di sentire che all'interno della parola albero esiste *albus*, bianco. Questa presenza fonetica alla fine vuole essere ascoltata, si rivela e porta da un'altra parte. C'è una danza tra l'intenzione del racconto previsto da chi si era proposto di scriverlo e il posto dove il racconto va a finire, grazie a queste cariche fonetiche che il linguaggio contiene. Certo è che se noi non le ascoltiamo, come non le ascolta la classe politica, continuiamo a dire sempre le stesse cose.

A proposito di ascolto, Cesare De Michelis, nella prefazione all'ultima edizione di Cefalonia,[2] *sostiene che il testo, da lei stesso definito come monologo a due voci, non raggiunge mai una dimensione dialogante.*

Cesare De Michelis fa un'analisi con la quale sono solo in parte d'accordo, in cui si riferisce di un discorso nel quale nessuno ascolta nessuno. Monologo a

2. Luigi Ballerini, C*efalonia* 1943-2001, prefazione di Cesare De Michelis, Marsilio: Venezia, 2013, [2005], p. 9-16.

due voci, per me, significa che un discorso viene fatto da due punti di vista allo stesso tempo. In questo senso, è chiaro che Ettore B e Hans D svolgono due funzioni diverse, ma alla fine contribuiscono entrambi alla formulazione di un unico tema, che è quello del ritorno. Queste due immagini vengono convocate e viene loro richiesto di discutere in maniera non desueta e inutile, attraverso il proprio punto di vista, di una tragedia: questo è l'elemento che indica una collaborazione. Per il solo fatto di essere evocate, le due figure si trovano in una posizione dialogante, mossa da una comune volontà di ricerca. Il discorso è unico, monologo non in senso drammaturgico, ma nel senso che tendono a fare un discorso che in partenza Hans D e Ettore B non conoscevano, ma al quale arrivano. Entrambi sono partecipi della tragedia di Cefalonia, ma nel parlarne come una partita di calcio, nel citare Paul Newman così come Renato Rascel, alla fine si accorgono che il tema è l'illusione di chi torna e di chi non torna, o addirittura di chi è così contento di sapere di non tornare che ne fa un tema vitale.

Sia in Cefalonia *sia in* Se il tempo è matto *spesso ricorre il termine epifania. Lei ritiene dunque che la riappropriazione del dato storico, attraverso la poesia, avvenga in modo epifanico?*

Io sono convinto di una cosa: la battaglia di Cefalonia è successa nel 1943, la maggior parte dei lettori di *Cefalonia* non era neanche nata. Il problema è che se io racconto i dati materiali della battaglia di Cefalonia, è come se raccontassi di Giulio Cesare.

Il dato storico è mancante perché è alluso in maniera sconcertante, perché se ne parla come si trattasse di una partita di calcio.

Una sorta di straniamento...

Assolutamente sì. Oggigiorno, in questo clima di scarso interesse tra la verità e il falso, perché oramai va bene tutto, l'unico modo per poter uccidere è quello di trattare una materia che ha i tratti della serietà e del pianto in maniera ridicola: così si fa stridere un modello narrativo con un argomento che non gli compete. Il genere tragedia, oggi, è inevitabilmente impercorribile, anzi direi inaccettabile. Si può trattare solamente in maniera incongrua, utilizzando appunto una formula sarcastica, un sarcasmo vissuto non come sconfitta, ma come modello letterario.

Ciò che è successo a Cefalonia è oramai consegnato al passato in maniera ineluttabile, come qualunque cosa tragica. Un ragazzo di diciotto anni nemmeno sa dove sia collocabile geograficamente Cefalonia. Quindi, per dare un senso al racconto e agli avvenimenti bisogna andare a rappresentarli in maniera differente, di modo che possano diventare universali.

La veste formale di Cefalonia *sembra essere continuamente sospesa tra verso e prosa. Come è stato costruito il testo dal punto di vista tecnico-stilistico?*

Io vengo mosso dalla concatenazione ritmica delle parole. Alle volte mi capita di sentire una frase detta da qualcuno per strada che è un perfetto endecasillabo: non ricordo cosa abbia detto, ma riconosco che è un endecasillabo. Io non scrivo versi in endecasillabi, ciò che voglio dire è che cerco un battito, un accento.

Possiamo, dunque, parlare di versificazione?

Direi proprio di sì. Qualche volta, siccome la pagina è così stretta e il verso è così lungo, c'è stato qualcuno che pensava fosse prosa. Ma se si legge con attenzione, scandendo bene, si può vedere che ci sono dei battiti molto precisi. Una sorta di *cursus*, nel senso della retorica antica.

Questo processo compositivo assomiglia ad un flusso di coscienza, ad un ritorno inconscio di ciò che è stato assorbito durante la propria esperienza quotidiana. Un flusso di coscienza fatto di citazioni apparentemente incongrue...

Direi che la citazione avviene perché suona in quel momento. In seguito, quando è incastonata dentro il testo, fa delle richieste magari in una direzione che non era prevista. Sono frasi che rimangono nella memoria a nostra insaputa. Io vivo questo continuo pullulare di frasi che ho sentito da bambino o per strada, ma non sono frasi che vengono dall'inconscio, sono citazioni ragionatissime. Io cito continuamente, anche quando non faccio poesia. Poi accade che alle volte il battito delle citazioni si presti ad esigenze musicali in un particolare punto. Dopodiché, dalla musica si passa alla semantica, perché questi brandelli non vengono usati impunemente.

Quindi, i suoi testi nascono da un processo di agglomerazione, all'interno del quale lei fa collidere le citazioni in modo tale da giungere, da questo loro avvicendarsi, a picchi di verità. Però, quando nelle sue poesie fa diretto riferimento alla parola epifania, la definisce alle volte «brodo-calunnia», alle volte «propulsiva». Si può parlare di doppiezza del risultato epifanico o lei intravede una soluzione possibile, cioè un'epifania che sia solo «propulsiva»?

Questo «brodo-calunnia» che diventa propellente, propulsivo è purtroppo la condizione dell'oggi. Abbiamo una società che si crogiola nella competenza nel saper fare le cose, nell'essere all'altezza della situazione. Ebbene, questo sentimento dell'essere all'altezza è del tutto fasullo. Se ci si guarda intorno, possiamo vedere come tutti si vendano come capaci di far qualcosa, specialmente gli economisti, senza in realtà riuscirci. Io credo che questa condizione del saper fare qualcosa, dell'essere all'altezza, sia in realtà la vera tragedia della nostra società. Con *Antigone,* ad esempio, Sofocle celebra la civilizzazione dell'essere umano, però ne parla con terrore.

Con l'avvento della civiltà si paga un prezzo e di questo prezzo si è consapevoli. Oggi viviamo in un periodo di catastrofi continue che avvengono nel totale disinteresse generale, quindi, davanti a questa follia, credo che la poesia possa intervenire proponendo delle epifanie burrascose.

Nell'edizione del 2010 di Se il tempo è matto *Elisabetta Graziosi*[3] *rileva, nella sua poesia, l'importanza dell'uso della tautologia. Può essere la tautologia l'elemento che unifica questi due aspetti della sua idea di epifania?*

Penso che Elisabetta Graziosi alluda alla tautologia in senso heideggeriano, nel senso che se io dico: «l'acqua è l'acqua», la seconda acqua non è la prima acqua. La nozione vulgata di tautologia è una ripetizione dello stesso concetto, invece questo procedimento tautologico in divenire mi sembra molto importante perché, come nell'esempio precedente, il primo è un sostantivo da definire mentre il secondo termine è comunque la definizione che se ne dà e quindi, anche se impercettibilmente, la loro funzione è diversa.

Ascolto, epifania, lapsus, sogno, sono termini presenti nelle sue poesie. Abbiamo precedentemente discusso riguardo a qualcosa di simile al ritorno del rimosso, ad una poetica dell'allusione. È un vocabolario che richiama in maniera decisa l'ambito tematico della psicanalisi. C'è un rapporto tra analisi e poesia?

Ovviamente, anche se però non credo nella poesia come terapia, ma nella funzione conoscitiva della poesia. Se la gente fosse in grado di leggere la poesia non avrebbe più bisogno della psicanalisi, come tra l'altro sosteneva Lacan.

Nelle sue poesie le citazioni provenienti dalle varietà linguistiche più lontane, come il linguaggio televisivo e letterario, sembrano alludere ad un unico Io collettivo. Può l'Io lirico ricomporsi, come in una sorta di rispecchiamento, nella registrazione di questa moltitudine di voci?

Non penso sia possibile una qualsiasi ricomposizione dell'Io. Bisogna distinguere tra Io e soggetto. Il soggetto è la differenza tra l'enunciato e l'enunciazione. Da una parte abbiamo una formula e dall'altra parte abbiamo le parole con cui viene formulata. Il soggetto sta in questo interstizio, che è molto diverso dal presupporre che l'Io possa parlare impunemente sapendo quello che dice. Dobbiamo ricordarci che, quando parliamo, imbrogliamo, mentiamo, quindi la produzione di senso deve passare attraverso l'ascolto di quella differenza che c'è tra enunciato ed enunciazione. Io credo che esista la possibilità di produrre effetti di senso, non tanto significato, che siano sganciati dal significato che ci si aspetta di sentire.

3. Elisabetta Graziosi, «Se il tempo è matto», in Matteo Munaretto (a cura di), *Studi Novecenteschi, rivista di storia della letteratura italiana contemporanea,* n. 2 (luglio-dicembre), Pisa-Roma: Fabrizio Serra editore, 2011, p. 493-502.

L'uso referenziale del linguaggio al di fuori della poesia, quindi, fallisce nel momento stesso in cui il linguaggio si produce. La materia prima del suo lavoro sono le parole: qual è la soluzione rispetto a questa desolante impossibilità di comunicare?

La soluzione non c'è, io credo che si debba continuare a tentare, perché l'esperienza del produrre effetti di senso è ciò che caratterizza l'umano. Il poeta, o comunque colui che fa con le parole, produce effetti di senso. Quest'idea del produrre effetti di senso, questo annusamento di verità, questo produrre la sensazione che ci sia una presenza del vero è ciò che fa del poeta un essere umano.